

# Prosas y versos de Tirso de Molina



*Tirso de Molina*

BLANCA OTEIZA (ED.)



## PROSA Y VERSO EN LA PATRONA DE LAS MUSAS<sup>1</sup>

Blanca Oteiza  
Universidad de Navarra-GRISO

La miscelánea *Deleitar aprovechando*, publicada en 1635<sup>2</sup>, contiene tres novelas, tres autos sacramentales y tres certámenes poéticos, insertos en un marco narrativo semejante al de *Cigarrales de Toledo*: tres matrimonios de nobles se reúnen en Carnestolendas con el fin de celebrar en vez del carnaval profano uno a lo divino con entretenimientos honestos y devotos durante la mañana y la tarde de tres días (domingo, lunes y martes).

*La patrona de las musas*, la primera de las tres novelas hagiográficas, se relata el domingo por la mañana, entretenimiento organizado por el matrimonio de doña Manuela y don Luis para el que convocan a algunos amigos en una quinta del Manzanares. La duración del relato es breve: una hora y media. Sin embargo, el tiem-

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto *Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Cuarta fase*, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, referencia FFI2013-48549-P.

<sup>2</sup> En este año a 24 de mayo está fechada la licencia de la Orden. El libro presenta un recorrido administrativo desde mayo de 1632 a julio de 1635. El marco teórico de la miscelánea *Deleitar aprovechando* ha sido tratado especialmente por Wilson, 1954 y 1977, pp. 27-28 y 126-133; Frolidi, 1958 y 1959, pp. 5-10, 321-341; Nougé, 1962, especialmente pp. 205-210; Palomo, [1976] 1999, sobre todo pp. 302-347 y su edición, 1994, pp. ix-xxiv; más recientemente, Zerari, 2002 y Dartai, 2014 y su trabajo en este volumen, a quienes remito para completar estas líneas generales. Citaré la novela por la edición de Palomo, 1994.

po de la narración no se corresponderá con el de lectura porque a propuesta de don Luis, para que puedan leerlo quienes no han estado presentes se imprimirá un libro de los tres días «alargando con episodios y discursos lo que la brevedad del tiempo en que se han de recitar hiciere breve» (p. 25)<sup>3</sup>. Circunstancia en que se insiste al finalizar la novela cuando se señala que en hora y media don Luis ha referido «todo lo sustancioso de esta dilatada narración» que después para hacer el libro «aumentó la pluma» (p. 188).

De manera que se superponen dos planos, el de la narración de don Luis a sus invitados, breve y centrada en «lo sustancioso», y el del escritor-narrador, la pluma, más extensa; es decir, don Luis recitará una vida de santos, la de Tecla, que Tirso novelará.

Lo dice y explica en la dedicatoria de la miscelánea a don Luis Fernández de Córdoba (pp. 8-9), cuando buscando «alguna disposición nueva» determina escribir estas tres novelas en vez de comedias o libros de santos y novelar a lo santo. En este sentido, pues, *La patrona de las musas* no es una historia de santos sino una novela hagiográfica, o sea la vida novelada de santa Tecla, que le permite combinar la historia y la ficción en coherencia con su defensa de la libertad poética frente a la verdad histórica:

¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas! (*Cigarrales*, p. 224).

Por tanto, de la fuente de la vida de Tecla (que escribiera en griego Basilio y él leyera en latín<sup>4</sup>) toma la sustancia (lo inmutable)

<sup>3</sup> Al final de la miscelánea se insiste en ello junto a la finalidad expresa en su título: «Determináronse, en fin, los seis de dar a la imprenta las de estos tres soberanos héroes del martirio, dilatando la pluma por el espacioso campo de sus hazañas, sin ir contra la verdad de ellas, para que de este modo los gustos que con tanto fastidio se muestran desgastados a lo espiritual y provechoso y, con tanto hipo se dejan arrebatar de lo profano y quimérico, con la apariencia de esto disfrazada la medicina, se eslabonasen lo entretenido y lo útil» (p. 949).

<sup>4</sup> «Enamorome la elocuencia histórica que San Basilio, obispo de Seleucia, escribió en griego de la ínclita virgen y triunfadora mártir santa Tecla, y llegó a mis manos ya latina» (p. 7); «Cotejé *La patrona de las Musas* con lo que escribió en tres libros de la milagrosa santa Tecla su devotísimo obispo seleuciense» (p. 9). Frolidi, a quien siguen los demás estudiosos, señala acertadamente que la fuente de Tirso es la traducción latina que hace Petrus Pantinus y dedica en 1608 a Felipe

—lo que parece que cuenta también don Luis— pero no los accidentes (lo mudable)<sup>5</sup>, porque lo accesorio es creación de Tirso. De ahí, ese novelar nuevo, esta novela a lo santo, que suma la historia hagiográfica de Tecla y la ficción e ingenio creador de Tirso.

La novela recorre la vida de santa Tecla desde su juventud a su muerte: nacida en Iconio y prometida a Tamíride con el beneplácito de su madre, muestra poca atracción hacia el matrimonio y sí inclinaciones hacia la castidad y las letras (de ahí patrona de las musas). En la festividad de Adonis que celebra la ciudad, Alejandro, joven de Antioquía, invitado a las fiestas, ve a Tecla y se enamora. Tras enterarse de quién es la joven y de sus cualidades, se las ingenia para ponerse en contacto con ella y declararle su amor. Para ello sobornará a la criada Clorisipa, quien dejará un papel entre las flores del jardín de Tecla. La joven, que cada vez se siente más inclinada a la castidad, lo encuentra y cae en la cuenta de que ha sido su criada la que ha colocado el papel, para la que urde un castigo que terminará accidentalmente con su muerte en el tormento sin que esta llegue a confesar. Alejandro a este fracaso suma otros que lo sumirán en la melancolía y desesperación amorosas de manera que se refugia en el templo en que se enamoró de Tecla, donde llora sus penas que comparte con las flores.

A partir de aquí, aunque la narración sigue en términos de ficción con el enfrentamiento dialéctico entre los dos pretendientes (el físico queda truncado), se aceleran los acontecimientos para desembocar ya en la historia de Tecla, en su trayectoria personal hacia el sosiego final<sup>6</sup>: cómo conoce la predicación de Pablo y se hace seguidora suya; las venturas y desventuras para preservar su pureza, martirios y muerte, con el colofón de siete de sus milagros<sup>7</sup>.

III con el título *De vita ac miraculis. Theclae virginis martyris iconiensis, libri duo* (1958, p. 172, nota 12, y 1959, p. 7, nota 13), que relata en el primer libro la vida de la santa y en el segundo treinta y un milagros de los que Tirso recogerá siete, traducción que entronca a su vez con la historia apócrifa (ver *Hechos de Pablo y Tecla*). Nougé apunta también el error de Tirso al denominar santo al obispo de Seleucia, debido a que se confunde con el obispo de Cesarea llamado igual y que sí fue santo, san Basilio Magno, o el Grande (1962, p. 215, nota 2).

<sup>5</sup> Ver Florit, 1986, pp. 40-41.

<sup>6</sup> Ver Oteiza, 2002.

<sup>7</sup> Para el equilibrio de ambas partes ver Frolidi, 1958, pp. 172-173, y 1959, pp. 7-9; Nougé, 1962, pp. 215-222 y Palomo, [1991] 1999, pp. 398-411.

La novela (como es habitual en la cortesana, pastoril y sentimental<sup>8</sup>) inserta buen número de poesías de distinta clase y función<sup>9</sup>, aunque solo diez de ellas adquieren consideración independiente en la tabla de contenidos de la miscelánea<sup>10</sup>: *La Fábula de Mirra*, *Adonis y Venus*, *Tiranía del oro*, *Carta a una dama que enamoró dormida*, *Romance enamorado a lo divino en metáfora de una navegación*, *Canción castellana a la voracidad de un incendio*, *El cántico de los tres niños en el horno de Babilonia*, *traducidos en endechas*; *Protestación de la fe en décimas de endechas*, *Décimas en alabanza de los auxilios de Dios en los mayores riesgos*, *Canción castellana a la admirable arquitectura y trabazón de los cielos*, *Epigramas a los milagros de la patrona de las musas, santa Tecla*. Todos son poemas religiosos, excepto los tres primeros, a su vez muy diferentes temática y funcionalmente, pero unos y otros se insertan coherentemente en la novela, los de tema profano en su inicio, la parte más ficcional, y los religiosos en la parte más histórica. Además junto a estas poesías se diseminan otros microtextos poéticos, de diversa extensión, algunos solo un dístico, atribuidos o procedentes en su mayoría de citas de autores clásicos (Horacio, Teócrito, Ovidio, Catulo, Apolodoro, Plutarco, Homero, Justiniano...) <sup>11</sup>, que Tirso traduce y reelabora versifica-

<sup>8</sup> Ver con sus bibliografías Redondo y Sáinz de la Maza, 1986, y Rodríguez de Ramos, 2013.

<sup>9</sup> Para Palomo la poesía de esta novela «tiene una clara intención significativa: apoyar una exaltación pasional» ([1976] 1999, p. 308). Ver también Nougé, 1962, pp. 364-368 y Fanconi, 2002 y su trabajo en este volumen. La poesía de la miscelánea está recogida en antologías selectas y su valoración no es unánime: para Montoliú «Tirso no poseía genio lírico propiamente dicho» y las poesías del *Deleitar aprovechando* «todas, sin excepción, nos han parecido mediocres y faltas de originalidad» (1947, pp. xxii y xxiii); opinión que comparte Jareño (1980, p. 199). Sin embargo Vázquez, que editó algunos poemas de *Los triunfos de la verdad* (1988) y de *La patrona de las musas*, afirma: «No creo exagerar si digo que el Tirso poeta es una síntesis de las mejores esencias de Lope, Góngora y Quevedo» (1981, p. 39).

<sup>10</sup> No se incluyen en el índice las composiciones menores, ni otros poemas de cierta entidad como «¿Vosotros sois los que en Asia», quizá por su carácter profano, es romance de 100 versos, que recita Alejandro comparando a Tecla con Circe, o «El llanto, madre cara», probablemente por su extensión (22 versos), que dirige Falconilla en sueños a su madre Trifena.

<sup>11</sup> Ver Palomo 1999, pp. 355-356, 388.

dos con fines diversos: adorno erudito, variedad y amenidad, expresión de autoridad, suplemento argumental...

Ahora bien, me interesa aquí la arquitectura narrativa del comienzo de la novela, que es pura ficción y configura la prehistoria profana de la santa, centrada en los amores y celos de sus dos pretendientes. La fabulación combina prosa y versos con fines diversos y tiene una elaborada construcción, en la que el motivo de la vegetación (flores, plantas, frutos...) es transversal a la mayor parte de la poesía y a ciertos elementos narrativos de estructura, espacio, acción y personajes, que analizaré a continuación a partir de dos aspectos: primero la tipología y función de su poesía inserta y después la trabazón narrativa del motivo de la vegetación.

#### LA POESÍA INSERTA: TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN

De las poesías indizadas (*Fábula de Mirra*, *Adonis y Venus*, *Tiranía del oro* y *Carta a una dama que enamoró dormida*) la *Fábula* es la de mayor entidad y el centro de la ceremonia religiosa que en las Adonia, fiestas en honor a Adonis, celebra en mayo la ciudad. La fábula recuerda su vida, muerte y resurrección<sup>12</sup>: es decir, su nacimiento incestuoso (lo concibe Cinira y su hija Mirra); la pasión que despierta en Venus, los celos de Marte, que en venganza provoca su muerte con el colmillo de un jabalí mientras cazaba; y el dolor de Venus, que pide su resurrección. Es un poema de 572 versos, metro culto y estilo culterano<sup>13</sup>, que se inserta coherentemente en el contexto, a modo de sermón u oración, aunque en realidad es un ejercicio de creación poética y por tanto una demostración de su autoridad como poeta<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Para la fortuna del mito en la poesía española a partir de la versión ovidiana (*Metamorfosis*, libro X), ver Cebrián, 1988.

<sup>13</sup> Cossío, sin embargo, insiste en la deuda calderoniana de esta fábula (1952, pp. 610-621), que Nougé objeta (1962, pp. 381-382). La fábula se distribuye en estrofas de 14 versos (menos la primera, de 12 versos, lo que hace suponer su pérdida) heptasílabos y endecasílabos con esta rima: abC abC cdDc eEfF. Por su parte Frolidi (1959, p. 198, nota 5), Cossío (1952, p. 614), Cebrián (1988, p. 214), hablan de estancias.

<sup>14</sup> Desconocemos si la tenía escrita o la compuso para la novela, si condicionó una a la otra, pero también en *Cigarrales de Toledo* incluye la de Siringa y Pan (pp. 261-268) y en *El bandolero*, la de Píramo y Tisbe (pp. 584-628), que comenta Fanconi (2002).

La fábula se enmarca al inicio y al final con dos microtextos poéticos intercalados en el relato que la antecede sobre las circunstancias de las fiestas (motivo, época, etc.), que se van refiriendo gradualmente mediante alusiones, perifrásticas o metafóricas, y después explícitamente, por lo que resulta en cierto modo redundante, al igual que el primer microtexto, el epitafio a la muerte de Adonis, que estructuralmente se sitúa al principio de la fábula y temáticamente pondera su trágica muerte, es una amplificación ornamental, erudita, y aparentemente prescindible. Porque el epitafio como su nombre indica remite al desenlace de la historia, y aquí precede a la fábula, por lo que supone asimismo una anticipación voluntaria —de estilo— del final, por otra parte bien conocido:

Yace Adonis cazador  
sobre un monte, desangrado,  
y siendo del agresor  
nieve el colmillo afilado,  
al joven hiere nevado.  
Su dolor  
a llanto y lástima mueve,  
y con razón, pues se atreve  
para malograr su abril,  
el marfil contra el marfil,  
la nieve contra la nieve. (p. 33)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Tirso recrea este epitafio en dos quintillas unidas por un verso quebrado (tetrasílabo) cuyo esquema de rima *ababb* es ajeno a los que señalara Williamsen (1970) y corroborara Fernández (1991, III, p. 1282) como rasgo de autenticidad de su teatro (*ababa* y *aabba*). Sin embargo estas quintillas con rimas «ajenas», especialmente la de esquema *abbaa*, se repiten en la mayoría de la poesía de esta novela: en los versos de Catulo (*abbaa*), en la *Carta a una dama que enamoró dormida* (*abbaa*) y en las quintillas quebradas de *Tiranía del oro* (*abbaa*) y de *Canción castellana a la admirable arquitectura y trabazón de los cielos* (*abbaa*). En el teatro también las quintillas quebradas presentan esta rima (*abbaa*), como sucede en su comedia *Privar contra su gusto* (vv. 1-141), así como las quintillas, regulares o quebradas, que forman parte de coplas quebradas: *La mujer manda en casa* (*abbaa*, vv. 1353-1406, 1919-1990, 2283-2352), *Todo es dar en una cosa* (*abbaa*, vv. 1415-1419) y *Amar por arte mayor* (*abbaa*, vv. 287-340). Williamsen, por tanto, no consideró las quintillas quebradas, ni tampoco las regulares o quebradas insertas en coplas quebradas. Para estas formas quebradas, ver Arellano, 2014.



A Teócrito volverá con un pareado para autorizar la descripción de la exuberante naturaleza con que se adorna el templo en honor a Adonis, a quien según el clásico, siguiendo la tradición «También le dan tributo / las plantas del otoño en rama y fruto» (p. 34).

El segundo microtexto se sitúa tras el final de la fábula, y da lugar a un cambio ambiental: del nocturno y luctuoso de la muerte de Adonis al diurno y alegre de su resurrección, que se celebrará con música y voces, y permite por tanto la inclusión de una canción de acción de gracias a Venus, en coherencia situacional con la ceremonia religiosa en que se incluye, para finalizar la celebración de la fiesta<sup>16</sup>:

Mil gracias, diva bella,  
 por todos, te dé amor,  
 pues ya es contigo estrella  
 la que antes era flor.  
 No temas que desvelos  
 del dios menospreciado  
 inquieten tu cuidado  
 ni aumenten tus recelos:  
 venció amor a los celos,  
 quedó Marte corrido,  
 por ver que, si ofendido  
 dio a su rival la muerte,  
 ya mejorando suerte  
 desmientes su rigor.  
 Mil gracias, diva bella,  
 por todos, te dé amor,  
 pues ya es contigo estrella  
 la que antes era flor. (pp. 52-53)

De esta fiesta pagana se ha destacado su carácter erótico y voluptuoso, que efectivamente tenían en su origen las Adonia y que en la novela se potencia con la adición de los amores entre Mirra y su padre Cinira. Por tanto esta ambientación de la fiesta y su erotismo no solo atiende a la verosimilitud del relato sino que a su

<sup>16</sup> El texto en heptasílabos se abre y cierra con una cuarteta, que encuadra una décima, cuyo último verso no cumple el esquema de rima (*abbaaccddf*) por lo que no parece verso original sino perdido en su transmisión.

vez permite el contraste entre esta celebración pagana (de la que se insiste léxicamente en su carácter licencioso y reprochable; amores incestuosos, etc.) y la defensa de la pureza de Tecla, que dormirá mientras se oficia: «menos inclinada que las otras a solemnidades lascivas, tuvo por mejor jubilar sentidos que aplaudir deshonestidades, aunque disfrazadas en cultos religiosos» (p. 52).

Las siguientes poesías, *Tiranía del oro* y *Carta a una dama que enamoró dormida*, se incluyen en un pasaje de motivos fácilmente reconocibles<sup>17</sup>: Alejandro para declarar su amor escribe una carta, que la criada de Tecla, sobornada, dejará en el jardín entre las flores. Este soborno permite primero la inclusión del poema *Tiranía del oro*, que es una digresión —el propio narrador lo declara— de carácter moralizante sobre el poder del metal, pertinente por la «elocuencia de sus versos»:

Dígalo, entre los muchos que su eficacia ponderaron, uno que a mi parecer pintó mejor sus propiedades, permitiéndome esta digresión la elocuencia de sus versos (p. 65).

Es un poema en clave pagana (deidades, Jove, templo, capitolios, oráculos, Grecia, Apolo, Atenas, Palas, Juno, Marte, Diana..., dioses también cautivos del oro), atribuido a «uno» que luego llama idólatra, enmascaramiento que le permite distanciarse de su autoría. Y acierta al denominarla digresión, es adorno prescindible, pero justificado por el principio de variedad y amenidad para favorecer su aprovechamiento moral. La crítica al cohecho de los criados es recurrente en la novela, sin embargo resulta práctica benéfica para Tecla, que se verá a salvo en más ocasiones gracias al soborno de criados o subalternos: un criado suyo la ayudará a escapar de casa para seguir a Pedro, y el alcaide de la prisión en que está el apóstol le permitirá acceder a ella para escuchar su palabra.

Y tras esta digresión moralizante, Tecla encuentra el billete, es decir la *Carta a una dama que enamoró dormida*, que en diez quintillas resume la situación de Alejandro: es un forastero, le ha

<sup>17</sup> Esta parte ficcional de la novela se basa en situaciones tipificadas: dos pretendientes, un papel, una criada tercera, el amigo confidente de Alejandro, el jardín... Ver para los elementos dramáticos de sus novelas, Palomo, [1996] 1999, y Florit, 2008.

robado el alma en el templo, le declara su amor y le pide en matrimonio. Su inserción está justificada por coherencia situacional, hay que saber qué dice el papel y qué lee Tecla, y técnicamente es un recordatorio de la acción en una narración plagada de digresiones, ampliaciones, reflexiones... sobre temas varios. Que sea en verso responde en este caso a la superioridad de la poesía como expresión sentimental.

#### EL MOTIVO DE LA VEGETACIÓN

Examinaré ahora el segundo aspecto de esta arquitectura narrativa, el motivo de la vegetación. Su transversalidad en esta ficción de la vida de Tecla comprende de un lado, la creación y descripción del espacio narrativo (el de la narración en la quinta de los anfitriones, doña Manuela y don Luis, y el de la ficción, es decir la fiesta en el templo y el jardín de Tecla)<sup>18</sup>, y de otro, la acción y estructura narrativas y sus personajes (Tecla y Alejandro).

#### *El espacio narrativo*

La miscelánea comienza con dos espacios ficticios, el de la narración y el narrado, el marco cristiano y pagano, que comparten más de un elemento compositivo: si don Luis, «bizarro y apacible», una vez que se llenó el recinto entretenido con músicas «sobre una autorizada cátedra [...] obligó al silencio» para comenzar su relato, el viejo sacerdote pagano «con vestiduras sacras», en el templo lleno y ambientado con músicas fúnebres «impuesto general silencio, desde un autorizado trono, refirió la trágica historia de los dos amantes»; ambos comienzan su intervención con un poema, un soneto don Luis y el sacerdote con la fábula mitológica; los dos comparten un tiempo festivo: don Luis refiere su relato en carnestolendas, fiesta de carácter pagano, y el sacerdote en la también pagana de las Adonia, y si los nobles madrileños escapan de los vicios carnavalescos, Tecla, del matrimonio y ritos lascivos de la celebración en honor a Adonis... Es significativa también la configuración de sus respectivos espacios. La quinta madrileña es descrita con detalle según modelos al uso que aúnan arquitectura y ornamento floral. La quinta «guarnecida de planteles y vis-

<sup>18</sup> Ver Nougé, pp. 410-446.

tosa con flores» tenía «un atrio o plazuela» con «claraboyas en arco, cuyas columnas, en la materia jaspes, en la labor corintias, [estaban] vestidas de enamorados jazmines». Es decir, flores y elementos arquitectónicos clásicos, como las columnas corintias, precisamente distinguidas por su capitel floral, rodeadas además de jazmines. Además en el centro del claustro el matrimonio había levantado «un artificioso teatro, donde, en forma de vergel, depositó Amaltea su decantada copia, vistiendo su fachada de columnas, nichos y cestones, a costa de la infinidad de rosas y yerbas eternas» (pp. 29-30). Es decir, vistosidad, amenidad y aromas configuran el escenario cortesano que da lugar a la narración de la vida de Tecla.

Por su parte en la fiesta pagana el escenario religioso es un templo «desvelo último de la arquitectura» que se sitúa en «un collado ameno, a vista de la ciudad gentílica», «en el mes florido». Situados en el motivo de la fiesta (Adonis), espacio (templo) y tiempo (mes florido), el narrador se detiene morosamente en la descripción de los asistentes y del escenario, en la que coinciden la exuberancia retórica del culteranismo con la escénica, dotando el pasaje de gran plasticidad visual, olfativa y auditiva: una fiesta de los sentidos.

Los asistentes van coronados «de guirnaldas que, entre pimpollos tiernos de olorosas murtas, hospedaban rosas y amapolas, unas y otras consagradas a la veneración de entrambos (aquellas deudoras a sus espinas, por las mejoras en que las medró la sangre de Venus), purpúreas agora, primero cándidas, y estas por lo mismo, pues la de Adonis les ferió la grana en que transformaron su candor antiguo» (p. 33). Y el templo estaba adornado con toda suerte de flores y frutos de la tierra: vides en las paredes, trigo y cebada en el pavimento a modo de alfombras; en las gradas ramos fructíferos, en flor o en yema, relacionados con Adonis, quien dio nombre a los huertos griegos adónidos. Multitud de lechugas, importantes en la historia de Adonis y Venus, completan este escenario, envuelto en los aromas y fragantes inciensos del altar. De manera que la vegetación (plantas y frutos) es referente simbólico del culto de Adonis, como refería Teócrito en su dístico y las flores y plantas (rosas, amapolas, lechugas) de la sensualidad de los amores de Venus y Adonis. No es casual, porque el propio narrador explica la razón de su elección de mayo para la celebración de la fiesta, aunque en otras provincias es a principios de noviembre:

por ser «tiempo en que la sangre predomina y en ella, los estímulos de la sensualidad, más ocasionados, reconocen licenciosos las influencias de Venus, tan afecta a flores» (p. 34). De manera que a la vistosidad, amenidad y aromas que comparte con el espacio cortesano se suma el simbolismo y la sensualidad de la fiesta pagana.

### *Personajes, acción y estructura narrativas*

El motivo floral es significativo también en los personajes y la acción narrativa de esta fabulación de la vida de Tecla, que desaparece después quedando como ocasional figura retórica: las rosas, flores, frutos... no tendrán lugar significativo conforme avanzan las andanzas históricas de la santa.

De hecho es el motivo de la rosa<sup>19</sup> el que abre la novela en un soneto que no aparece en el índice y que tiene una función estructural relevante.

Don Luis comienza el relato de la vida de Tecla recitando un soneto, que es lo primero que oye o lee el receptor. Ciertamente es un comienzo *in media re* sorpresivo, atractivo y de acertada *captatio benevolentiae*. Pero este soneto pertenece al segundo nivel narrativo, el que se ha ampliado y adornado para su publicación, por lo que está a cargo no del narrador don Luis, sino del narrador-autor, Tirso, quien coge las riendas del relato ya desde el principio.

El poema cifra la tópica secular de la flor en las tres primeras estrofas: lo efímero de su belleza, fragancia y vida... en símil del amor, con imágenes que aparecerán también en la fábula procedentes de la mitología venusiana y relacionadas con Adonis: la rosa (toma el color de la sangre de Venus), la grana y la nieve (sangre y blancura de la piel de Adonis), estrella terrestre (su resurrección):

¿De qué te ensoberbeces presumida,  
efímera fragancia en globo breve,  
si ayer botón, hoy flor, el sol te bebe  
la misma que te dio vegetal vida?

<sup>19</sup> Es motivo que entronca con una larga tradición poética. Recuérdesse por ejemplo la obra de Rioja al clavel, a distintos tipos de rosa o al jazmín... (ver *Poesía*, pp. 111-113, 119-121, 125-127, 138-141), que se corresponde con una época de antofilia. Para el motivo de la rosa ver Joret, 1892, González de Escandón, 1938, Fucilla, 1953 y Manero, 1990, pp. 383 y ss.

¿De arqueras esmeraldas defendida,  
 caduca majestad de imperio leve,  
 blasonas confusión de grana y nieve  
 y llora tu vejez recién nacida?  
 ¿Qué importa que, terrestre, seas estrella  
 del cielo de un jardín, si solo duras  
 lo que el sol, que a su muerte alarga el paso?  
 ¡Ay, si estudiara<sup>20</sup> en ti mi ingrata bella,  
 que son rosas de amor las hermosuras  
 al alba, oriente y a la noche, ocaso!

Es en el apóstrofe «a mi ingrata bella» del último terceto donde se advierte su naturaleza: es un poema amoroso, pero de amor desgraciado o no correspondido. Lo que confirma seguidamente su locutor, en un estado de melancolía y delirio, reconocible en tantos galanes de novelas y comedias aunando música y poesía:

Ansí alternaba versos y suspiros (hablando, en persona de su enajenación amante, con lo insensible de la monarca de las flores) Alejandro, esperanza generosa de la antioquena Menfis, a los acentos de una vigüela de arco, modulada más por el uso de los dedos que por la atención de los sentidos, en éxtasis entonces con la contemplación de la hermosura menos imitada que vio el Helesponto (p. 31).

Mediante *flashback* el narrador comienza ahora la secuencia cronológica de los hechos: presenta a Alejandro y sus circunstancias: invitado a las fiestas de Iconio se enamoró de una hermosura, de la que nada se dice de momento, y a la que está dispuesto a conquistar.

El motivo de la rosa vuelve a desarrollarse ahora en torno a Tecla, a quien presenta letrada e intelectualmente inquieta, ajena a la existencia e intenciones de Alejandro y reflexionando cómo dilatar su matrimonio. Tiene inclinación a la castidad y busca en los

<sup>20</sup> La primera edición del *Deleitar* (Madrid, Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1635), y la segunda (Madrid, Juan García Infanzón, a costa de Mateo de la Bastida, 1677) tienen la errata «esta diara», que las restantes ediciones resuelven así: la edición de Antonio Marín (Madrid, 1765) y la de Frolidi (1959) proponen «si estudiara»; Palomo «esta viera» y Vázquez «si está Diana». Opto por la lectura de 1765, por el sentido, la medida e incluso como solución de la errata tipográfica.

libros autores que defiendan la virginidad. Estos son muy escasos, lo que permite traer a colación versos de autoridades clásicas como Ovidio y Catulo, o «del natural poeta», precisamente reconocidos por su poesía amorosa y licenciosa, en los que el término metafórico de la pureza será de nuevo la rosa y la flor (pp. 62-63):

Salve virgínea flor de la vergüenza,  
intacta rosa, que a nacer comienza. (Ovidio)

[...] Mas, si la desacredita  
quien a tocarla se atreve,  
por ser su hermosura breve,  
el ser primero la quita;  
ansí mientras no marchita,  
la pudicicia florece,  
deleite a la vista ofrece,  
mas si el vicio la ofendió,  
quien intacta la estimó,  
profanada, la aborrece. (Catulo)

Con estos pensamientos y tribulaciones «necesitada de desahogos» se dirigió «al jardín ameno que en su casa entretenía retiros» para «comunicar con lo virgíneo de sus rosas los discursos de sus penas». Estamos, por tanto, ante el jardín-refugio del mundo y sus contrariedades, que configura un espacio simbólico tipificado en sus motivos literarios: lo virgíneo de las rosas, acorde con sus deseos; el ramillete que hace Tecla con diversas flores y el billete amoroso de Alejandro, a modo de áspid escondido en la hierba de procedencia virgiliana<sup>21</sup>.

Por último, el motivo aparece de nuevo cuando las cosas se tuercen para Alejandro. Muerta accidentalmente la criada sobornada, el joven desconoce si su billete ha llegado a Tecla y decide galantearla públicamente, pero la joven se recluye en casa y su madre y prometido deciden acelerar la boda. Este fracaso lo lleva a frecuentar y refugiarse en la soledad del templo en que se enamoró de Tecla para llorar sus males. Y aquí aparece de nuevo el motivo de las flores y la rosa, entre las que se lamentaba Alejandro, al igual que hacía Tecla en su huerto, pero con otra clave simbólica, que

<sup>21</sup> Comp. «latet anguis in herba» (*Bucólica*, 3, 93).

nos da el propio narrador: «pudo ser, porque el considerarlas estériles de fruto, simbolizasen con sus imposibilitados deseos, mentirosas en esto, sus imaginaciones» (p. 76), de manera que

Ocasionado, pues, un día, de ellas, descabezó una rosa que, presumida en la ostentación de su frágil hermosura, le dio materia para querellarse en su similitud de su perdida prenda y decirle los versos del soneto, con que di principio a nuestra narración (p. 76).

Aquí, se cierra el círculo, conectando en anillo con el inicio de la novela, y el soneto de la rosa adquiere ahora sentido completo desde el punto de vista estructural y funcional. Y las flores, especialmente la rosa, transitan como motivo recurrente por esta ficción de la vida de Tecla cohesionando coherentemente objetivos y simbologías diversas: ornamentales en la creación de espacios (la quinta, el templo y la fiesta pagana); de carácter erótico en la fábula; de amor profano (Alejandro), y de virginidad (Tecla).

Por tanto, esta fabulación de la vida de Tecla es una combinación eficaz de géneros, técnica narrativa y motivos literarios; un ejercicio de creación con el que queda autorizado como prosista y poeta del deleitar, que es su responsabilidad de autor, porque del aprovechamiento se encargan sus santos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Avatares tetrasílabos en el Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 2.1, 2014, pp. 119-141. DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2014.02.01.09>.
- Cossío, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- Dartai, Nathalie, «Le “fin mot” de Tirso de Molina dans le *Deleitar aprovechando*: le triomphe du Verbe», *e-Spania*, 2014, pp. 1-18.
- Fanconi, Paloma, «La fábula de Píramo y Tisbe en *El bandolero*», en *Estudios sobre la tradición clásica y mitología*, eds. Isabel Colón y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 67-71.
- Fernández, Xavier A., *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*, Kassel-Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1991, 3 vols.
- Florit, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista Estudios, 1986.
- Florit, Francisco, «Novela y teatro: el caso de *Los tres maridos burlados* de Tirso de Molina», en *Grande inventor de quimeras. Los mundos*



- dramáticos de Tirso de Molina*, ed. Blanca Oteiza, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2008, pp. 37-52.
- Froldi, Rinaldo, «Il *Deleitar aprovechando* nella poetica tirsiana» en *Studi tirsiani*, Milan, Feltrinelli Editore, 1958, pp. 165-188.
- Froldi, Rinaldo, «Introducción», a *La patrona de las Musas*, Milano, Instituto Editoriale Cisalpino, 1959, pp. 5-12.
- Fucilla, Joseph, «La dualidad expresiva flor y rosa», *Revista de Filología Española*, 37, 1953, pp. 237-243.
- González de Escandón, Blanca, *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa*, Barcelona, Universidad, 1938.
- Hechos de Pablo y Tecla*, en *Hechos apócrifos de los apóstoles II*, ed. Antonio Piñero y Gonzalo del Cerro, Madrid, BAC, 2005.
- Jareño, Ernesto (ed.), *Poesías líricas*, Madrid, Castalia, 1980.
- Joret, Charles, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Age*, Apris, Emile Bouillon Editeur, 1892.
- Manero, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- Montoliú, Manuel (ed.), *Poesías líricas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947.
- Nougué, André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina: los «Cigarrales de Toledo» et «Deleitar aprovechando»*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962.
- Oteiza, Blanca, «Algunas observaciones sobre los espacios del sosiego en el teatro de Tirso de Molina», en *El espacio y sus representaciones. Homenaje a Frédéric Serralta*, Madrid-Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 413-431.
- Palomo, Pilar, *La novela cortesana (forma y estructura)*, CUPSA/ Universidad de Málaga, Barcelona, 1976; también en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad, 1999, pp. 243-347, por donde cito.
- Palomo, Pilar, «Tirso y la novela histórica», en *Tirso de Molina. Immagine e rappresentazione*, Napoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991; también en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad, 1999, pp. 398-411, por donde cito.
- Palomo, Pilar (ed.), Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, Madrid, Turner (Fundación Castro), 1994.
- Palomo, Pilar, «La teatralización de la ficción narrativa barroca y su contexto urbano», en *Teatro y ciudad*, Burgos, Universidad, 1996; también en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad, 1999, pp. 411-428, por donde cito.
- Redondo, Alicia, y Sáinz de la Maza, Carlos, «Los usos del verso en *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina», en *Teoría del discurso poético*, Toulouse, Université, 1986, pp. 237-251.

- Rioja, Francisco de, *Poesía*, ed. Gaetano Chiappini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Rodríguez de Ramos, Alberto, «“Chi di così cantar le fosse stato cagione”: María de Zayas ante el *Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas amorosas y ejemplares*», en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel Colón, David Caro, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, SIAL Ediciones, 2013, pp. 151-163.
- Vázquez, Luis, ed., *Poesía lírica. Deleitar aprovechando*, Madrid, Narcea, 1981.
- Vázquez, Luis (ed.), *Tirso de Molina. Diálogos teológicos y otros versos diseminados*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- Williamsen, Vern G., «Some odd *quintillas* and a question of authenticity in Tirso's theatre», *Romanische Forschungen*, 82, 1970, pp. 488-513.
- Wilson, Margaret, «Some Aspects of Tirso de Molina's *Cigarrales de Toledo* and *Deleitar aprovechando*», *Hispanic Review*, 22, 1954, pp. 19-31.
- Wilson, Margaret, *Tirso de Molina*, Indiana, Twayne Publishers, 1977.
- Zerari, Maria, «Novelar a lo santo: Á propos de *La patrona de las Musas* de Tirso», *Cauces*, 2002, pp. 117-123.





Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



GRISO  
Grupo de Investigación  
Siglo de Oro